



Res. article

## Investigating Intertextual Relationships *Let's Believe in the Beginning of the Cold Season and Blind Owl*

**Badriyeh Ghavami<sup>1</sup>**

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Sanandaj Branch

**Mina Moradpour<sup>2</sup>**

M.a of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Sanandaj Branch

**Received:** 04/07/2019

**Accepted:** 10/22/2019

### Abstract

Intertextuality is one of the most common terms in contemporary literary and linguistic theories; according to this approach, there is no independent text; it has an intertextual connection with its earlier and later texts. In this descriptive-analytic study by using the intertextuality approach, the literary connections of two works, *Blind Owl* by Hedayat and the poem *Let's believe in the beginning of the Cold Season* by Farokhzad have been analyzed. The results of this study show that there is an intertextual connections between the two texts; in this type of relationship, there are indications for the textual relationship that the reader is aware of the first text (*Blind Owl*), he is aware of intertextual relationships. Hedayat and Forough are independent artists whose poems originate from within; both of them reflect on their personal self-centeredness, that focused on the "thought of death". The fear of decline has led the two artists to the extremes of despair and, ultimately, to nihilism, causing hatred of the world and of humanity, and ultimately, both artists wish for a window into it, in order to reach their ideal worlds and ethereal love.

**Keywords:** Intertextuality, *Believe in the Beginning of the Cold Season*, *Blind Owl*, Sadeh Hedayat, Forough Farokhzad.

---

1. Corresponding Author's Email:

2. Email:

badriqavami@gmail.com  
m.moradpour224@yahoo.com



پژوهشنامه ادبیات داستانی، دانشگاه رازی  
دوره هشتم، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۸، صص ۱۱۱-۹۱.

## بررسی پیوندهای بینامتنی ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و بوف کور

بدریه قوامی\*<sup>۱</sup>

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سنندج، سنندج، ایران

مینا مرادپور<sup>۲</sup>

دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سنندج، سنندج، ایران

پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۳۰

دریافت: ۱۳۹۸/۱/۱۸

### چکیده

بینامتنیت یکی از اصطلاحات رایج در نظریه‌های ادبی و زبان‌شناسی معاصر است. بر اساس این رویکرد، هیچ متنی مستقل نیست؛ بلکه میان آن با متون پیشین و پسین خود رابطه بینامتنی وجود دارد. در پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از رویکرد بینامتنیت نوشته شده است، پیوندهای محتوایی دو اثر؛ یعنی بوف کور هدایت و شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فرخزاد بررسی و تحلیل شده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که میان دو اثر، پیوند بینامتنی از نوع ضمنی برقرار است. در این نوع رابطه، نشانه‌هایی برای تشخیص روابط متنی وجود دارد که خواننده نسبت به متن اول (بوف کور) یعنی متنی که مورد استفاده قرار گرفته است، آگاهی دارد و متوجه روابط بینامتنی می‌شود. هدایت و فروغ از هنرمندانی هستند که شخصیت مستقل دارند و شعرشان از درونشان سرچشمه می‌گیرد؛ این دو در آثارشان به بازتاب من شخصی خود پرداخته‌اند که بر محور «مرگ‌اندیشی» می‌چرخد. هراس از زوال، بنیان فکری این دو هنرمند را به طرف اندوه مفرط و در نهایت پوچ‌گرایی سوق داده است و همین سبب بیزاری از دنیا و انسان‌ها شده است و درنهایت، هر دو هنرمند آرزوی دریچه‌ای را دارند که از آن به دنیای ایده‌آل خود و عشق اثیری برسند.

**کلیدواژه‌ها:** بینامتنیت، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، بوف کور، صادق هدایت، فروغ فرخزاد.

## ۱. درآمد

بینامتنیت از نظریه‌های جدید ادبی و زبان‌شناسی است که رابطه یک متن را با متون ادبی دیگر بررسی می‌کند. در این رویکرد ساختاری، هم متن مبدأ و هم متن مقصد ارزیابی می‌شود. ژولیا کریستوا و ژرار ژنت از اولین کسانی هستند که این نظریه را مطرح کردند. از دید آن‌ها هیچ اثری مستقل نیست؛ بلکه در گذر زمان از آثار دیگر تأثیر پذیرفته‌است و یا ممکن است از متن‌های معاصر خود تأثیر پذیرفته باشد. (ن.ک: مکاریک، ۱۳۸۳: ۷۲).

از آن‌جا که نظریه بینامتنیت در ایران در چند دهه اخیر مطرح شده و پژوهش‌های اندکی درباره آن صورت گرفته‌است. هدف پژوهش حاضر آن است که با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و کاربست رویکرد بینامتنیت، مناسبات مشترک از دید درونمایه و تصویر را در بوف کور هدایت و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فرخزاد بررسی کند تا از طریق مضامین مشترک، خطوط اصلی اندیشه آن دو هنرمند ترسیم شود.

ادبیات سیاه به عنوان یک جریان ادبی در پی ظهور بحران‌های فکری، اجتماعی و نظامی در نیمه اول قرن بیستم در غرب رواج یافت. این گونه ادبیات تقریباً هم‌زمان با غرب در ایران در دوره استبداد رضاشاهی و به دنبال آن پس از کودتای بیست‌وهشتم مرداد گسترش یافت.

صادق هدایت (۱۳۴۸)، نماینده برجسته ادبیات سیاه در عرصه داستان‌نویسی معاصر فارسی است که سایه آثارش پس از گذشت بیش از چند دهه از مرگ او هنوز بر ادبیات فارسی گسترده‌است. بخشی از یأس و سرخوردگی هدایت (۱۳۴۸)، معلول وضعیت اجتماعی سیاسی نیمه اول قرن بیستم بود؛ اما بخش بزرگی از این بدبینی، ناشی از یأس فلسفی و شخصی است. (ن.ک: رضی و بهرامی، ۱۳۸۵: ۹۴ و ۹۵).

تأمل در احوال قهرمانان داستان‌های هدایت (۱۳۴۸)، خواننده را به دنیاهای پیچیده و نامکشوف روح و روان رهنمون می‌کند. در داستان‌های هدایت (۱۳۴۸)، خشم و ناامیدی فلسفی، بیزاری از زندگی، جبراندیشی، افسردگی و میل شدید به مرگ موج‌می‌زند و همین، خواننده را با ساحت فکری و روانی نویسنده آشنا می‌کند. او کسی است که تأثیر فراوانی بر بینش شاعران و نویسندگان پس از خود داشته‌است؛ به گونه‌ای که سایه افکار و آثارش، هنوز بر ادبیات ایران گسترده‌است.

فروغ فرخزاد نیز از شاعران مطرح دوره معاصر در زمینه شعر یأس آمیز است. اشعار فروغ مظهر تجلی اندیشه و عاطفه انسانی تنهاست که در صدد شناختن و شناساندن خویش است. در شعر او

درهم‌ریختن پایه‌های ارتباط اجتماعی در جهانی که روابط آن به طرز دردناکی عوض می‌شوند و ارزش‌ها مدام فرومی‌ریزند، به گونه‌ای رمزآمیز و با بیانی ساده و روشن‌گر به تصویر کشیده شده‌اند. بازتاب مرگ و اندیشه آن به‌عنوان باوری عمیق در ادوار مختلف زندگی شعری فروغ به گونه‌های متفاوتی دیده می‌شود. مرگ‌اندیشی و یأس‌گرا بودن فروغ ریشه در ویژگی‌های شخصیتی و خصوصیات روحی او نیز دارد. ناامیدی و بدبینی که باعث شده‌است اندیشه‌های او با اندیشه‌های هدایت همانندی بسیاری داشته‌باشد.

هدایت و فروغ از جمله هنرمندانی هستند که به قول شفیعی کدکنی «شخصیت مستقل دارند و شعرشان از درونشان سرچشمه می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۷۲)؛ و تحلیل آثارشان می‌تواند خطوط برجسته شخصیت آن‌ها را آینگی کند. در آثار این دو هنرمند، من شخصیتی که در نهایت منجر به من اجتماعی و انسانی می‌شود، موج می‌زند. (ن.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۷۲)؛ هر چند که جهان درون، دغدغه اصلی این دو بوده‌است؛ اما آنان هیچ‌گاه از جهان بیرون غافل نبوده‌اند و بازتاب دنیای بیرون در آثارشان خیره‌کننده‌است. نگاه آن‌ها به جهان پیرامون، نشانگر دل‌مشغولی‌ها و دغدغه‌های درونگرایانه ایشان است.

## ۲. پیشینه پژوهش

دستغیب (۱۳۴۶) در مقاله‌ای با عنوان «جنبه‌های دوگانه عشق و بیم زوال در شعر فروغ فرخزاد» تنها در دو سطر به شباهت میان فضاهای هراس‌آور، رؤیاگونه و روان‌پریشانه رمان بوف کور هدایت و شعر دریافت فرخزاد اشاره کرده‌است.

برهانی (۱۳۴۸) در مقاله‌ای با عنوان «آیا تولدی دیگر مولود بوف کور است؟» به بررسی تولدی دیگر و بوف کور پرداخته و بعضی از تصاویر و مضامین مشترک میان این دو اثر را مورد توجه قرار داده و در نهایت به این نتیجه رسیده که فروغ، تحت تأثیر کشش و جاذبه قوی تخیلات هدایت از نو متولد شده‌است و در این دنیای جدید توانسته افکار، عواطف و احساسات تازه خود را در تولدی دیگر به زبان بیاورد. در واقع نویسنده، تکامل هنری و روحی فروغ را در تولدی دیگر مدیون رمان بوف کور و به طور کلی فلسفه هدایت می‌داند.

همایونی (۱۳۷۳) در کتابی با عنوان آن‌کس که با سایه‌اش حرف می‌زد، اشاره‌ای کوتاه به برخی از پاره‌های شعر فروغ در همانندی با بعضی مضامین هدایت کرده‌است؛ اما توضیح و واکاوی چشمگیری در این باره انجام نگرفته‌است. نویسنده تنها خواسته‌است که تأثیر افکار هدایت را بر شاعران معاصر

ایران گوشزد کند.

شمیسا (۱۳۷۴) در *داستان یک روح* که شامل؛ شرح و متن بوف کور صادق هدایت است، سه پاره از شعرهای فروغ را آورده و متذکر شده که این‌ها تداعی‌کننده بعضی از مضامین بوف کور هستند. کراچی (۱۳۷۶) در مقاله‌ای با عنوان «شبهات‌های فکری هدایت و فروغ» به طور مختصر به بعضی از شبهات‌های فکری هدایت و فروغ در باب مسائلی مانند آینده‌بینناک جهان، مردم‌گریزی، دردهای پنهان جامعه و ایستادگی در برابر زوال پرداخته و برای هر یک از این مؤلفه‌ها، تصویری مشترک از آثار فروغ و هدایت آورده است.

در میان پژوهش‌های خارجی، گردهاری تیکو<sup>۱</sup> استاد دانشگاه اوهایو در آمریکا، در مقاله؛ «سیری در سروده‌های فروغ» که یعقوب آژند (۱۳۶۳) آن را ترجمه کرده است، نمادهای تاریکی، شب و سایه را در شعر *دنیای سایه‌ها از فروغ*، عنصری جدید می‌داند و معتقد است که این عنصر تحت تأثیر رمان *بوف کور* است.

با توجه به آثار پیش‌گفته مشخص می‌شود که تاکنون از منظر بینامتنیت، روابط بینامتنی این دو اثر بررسی نشده و تنها به ذکر شبهات‌هایی میان خطوط فکری این دو هنرمند، آن‌هم در آثار دیگر اشاره شده است.

### بینامتنیت

بینامتنیت یکی از اصطلاحات رایج در نظریه‌های ادبی و زبان‌شناسی اثر است که بیشتر در نظریه‌های زبان‌شناختی فردینان دو سوسور ریشه دارد. از دیدگاه سوسور، نشانه‌های زبانی ترکیبی از دال و مدلول است. او بر این باور است که دال و مدلول خودبه‌خود نشانه نیستند؛ بلکه به واسطه رابطه ساختاری آن‌ها با هم به نشانه تبدیل می‌شوند. از نظر سوسور نشانه‌های زبانی بی‌معنا هستند و به واسطه نشانه‌های دیگر، در چارچوب نظام زبان معنا پیدامی‌کنند و فهم هر نشانه در گرو مقایسه آن با دیگر نشانه‌ها است. «اثر ادبی به عنوان عرصه واژه‌ها و جملاتی که در محاق توانش‌های متعدّد معنایی قرار گرفته است، اکنون تنها به شیوه مقایسه‌ای قابل فهم بوده و خواننده از ساختار ظاهری اثر به جانب روابط موجود آن اثر با دیگر آثار و دیگر ساختارهای زبان‌شناسانه حرکت می‌کند» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۰).

بینامتنیت در اندیشه‌های میخائیل باختین به ویژه در منطق گفتگویی او نیز مطرح شد. باختین بر این باور است که زندگی یک مکالمه است و زنده بودن به معنای شرکت در مکالمه است. هر اثر ادبی در

گرو مکالمه با آثار دیگر معنای یابد. از دید باختین نیز هیچ اثری به تنهایی وجود ندارد و هر اثر از طرفی با متن‌های پیش از خود و یا متن‌های پس از خود گفتگو می‌کند. (ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳)؛ به عبارت دیگر، هر اثر ادبی نسبت به متون پیش از خود و هم با متون پس از خود، دارای ساختی بینامتنی است.

منتقد دیگری که در شکل گرفتن نظریه بینامتنیت نقش داشت، رولان بارت است. وی در آثارش به ویژه در *مرگ مؤلف* بر عدم قطعیت معنا تأکید کرد. از دید بارت؛ دیگر معنا در دست مؤلف نیست؛ بلکه هر مخاطبی می‌توانست با توجه به پیش‌زمینه‌های خود، معنایی خاص از اثر ادبی برداشت کند؛ خواننده‌ای که با متن روبرو می‌شود؛ «خود مجموعه‌ای است از متون دیگر. او کلی است از رمزگان بی‌شمار و گم‌شده که تبار آن‌ها گم‌شده است» (همان: ۳۲۷). این عدم قطعیت به رویکرد بینامتنیت منجر شد که نه تنها در ادبیات بلکه در حوزه‌های هنری دیگر نیز وجود داشت. بارت با توجه به اهمیتی که به مخاطب می‌داد، راهی تازه در بینامتنیت گشود که منتقدانی چون مایکل ریفاتر آن را ادامه دادند. (ن.ک: نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۱۵ و ۲۱۶).

ژرار ژنت و مایکل ریفاتر نیز از مفهوم بینامتنیت بهره‌بردند. ژنت دو اصطلاح *زبرمتن* و *زیرمتن* را به کاربرد. هر *زبرمتن* از *زیرمتن*‌های پیش از خود ساخته شده است. از دید ژنت *زبرمتن* همان بینامتنیت است. ریفاتر نیز بر این باور بود که اگر متنی را تا یک بینامتن دنبال کنیم، فهم بهتری از آن متن نصیب ما می‌شود. (ن.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۱۷۴).

ژنت روابط بینامتنی را به سه دسته تقسیم می‌کند: بینامتنیت صریح، بینامتنیت پنهان و بینامتنیت ضمنی. در نوع اول منبع اعلام می‌شود؛ در نوع دوم مرجع بینامتن پنهان می‌شود و در نوع سوم مخاطب نسبت به متن اول که مورد استفاده قرار گرفته است، آگاهی دارد و متوجه روابط بینامتنی می‌شود. (ن.ک: نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸ و ۸۹). بعدها ژولیا کریستوا برای تلفیق دیدگاه‌های سوسور و باختین، اصطلاح بینامتنیت را وارد عرصه نقد ادبی کرد. (ن.ک: آلن، ۱۳۸۵: ۱۳). کریستوا نیز مانند بارت معتقد است که هیچ مؤلفی به یاری ذهن خود دست به آفرینش هنری نمی‌زند؛ بلکه هر اثر واگویی‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است. (ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۵۳). در مجموع؛ بینامتنیت بر این اصل استوار است که متن، نظامی مستقل و اصیل نیست بلکه با متون دیگر پیوندی تنگاتنگ دارد.

## ۲. بحث و بررسی

### بررسی پیوندهای بینامتنی دو اثر

هدایت و فروغ هر دو با دیدی متفاوت به محیط اطراف و همه مظاهر حیات نگریسته‌اند و گاه چنان از

محدوده تفکر و تخیل دیگران به دورافتاده‌اند که مفاهیم منعکس شده در آثارشان، بسیار پیچیده و دشواریاب شده‌است. نمونه بارز آن بوف کور و شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد است که هر دو دارای پیچیدگی‌های معنایی هستند.

بوف کور و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، هر دو ساختی غیر خطی، دایره‌وار و پازل‌گونه دارند. آن چیزی که در سراسر این دو اثر موج می‌زند، داستان مرگی است که بر همه چیز سیطره دارد؛ تسلیمی ناگزیر که از فرط ناامیدی است و تنهایی و ناتوانی که از آن گریزی نیست. روشن است که هر دو اثر، حدیث نفس راویِ تنهایی است که در زمان و مکانی مبهم زندگی می‌کند.

### تنهایی و انزوا

هدایت معتقد است انسان بدون آن که بداند، جرم بزرگی مرتکب شده‌است. او جرم انسان را در واقع خود زندگی می‌داند. ادعای هدایت این است که رنج انسان به دلیل عصیان آدم و حوا نیست. او از بهشتی آسمانی یا طبیعی به قلمرو ضرورت و بیگانگی فرود نیامده‌است؛ برعکس سرنوشت او از همان آغاز همین بوده و برای همیشه محکوم است. گناه انسان صرفاً این است که بی‌خبر به دنیا آمده و باید اشدّ مجازات این گناهی را که بی‌خبر مرتکب شده‌است، ببیند. جزای او این است که به رغم همه کوشش‌ها و تلاش‌هایش، محکوم به تنهایی و بیگانگی است. (ن.ک: همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۲۸۸-۲۹۲)؛ به همین دلیل «گریزی وحشتناک از زندگی در سراسر نوشته‌های او موج می‌زند. گریزی که زاده شناخت واقعیت‌ها و برخورد و مقابله با واقعیت‌هاست. گریزی که زاده غمی پر لهیب است و خلّاق رنجی سخت عاطفی و بشری؛ زیرا این گریز، گریز از حقایق نیست بلکه در سایه روشن شناخت زندگی، گریز از نفس خود است و پناه‌بردن به خود از فرط اندوه تنهایی؛ آن هم تنهایی روح و بیگانگی با همه کس و بیگانگی با همه چیز» (همایونی، ۱۳۷۳: ۱۵۳ و ۱۵۴).

در شعر و ذهن فروغ نیز درکی از مرحله‌ای واسطه وجود دارد؛ واسطه میان درک آغازین تنهایی و درک نهایی تنهایی. این همان آغاز دریافتن خویشتن محصور در مرداب و هستی نامطلوب و ناآزاد است. درک تنهایی خود، فروغ را به درک تصوّر ابدی و فاجعه‌آمیز از «تنهایی بشر» می‌کشاند. به همین دلیل و در برابر تصوّر تنهایی ابدی، احساس و حتی ادراک تنهایی اجتماعی را آشکار می‌کند؛ در نتیجه چنین درکی از تنهایی نسبت به همه چیز فرامی‌آید و هر از گاه از گوشه‌ای، تلخای عذاب‌آورش را می‌چشاند. (ن.ک: مختاری، ۱۳۷۸: ۵۹۸-۶۰۰).

تنهایی و بیگانگی و هم‌چنین توافری که فروغ و هدایت میان خود و مردم احساس می‌کردند، سبب

مردم گریزی آنها شده بود. راوی بوف کور یک مرد است و راوی ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد یک زن. هر دو تنها هستند و ناتوان و از درون همین تنهایی است که هیچگرایی عذاب آور و دردناکی برای آنها زاده می شود.

راوی بوف کور همیشه در اتاقش تنهاست و زندگی خود را در یک چهاردیواری می گذراند: «زندگی من تمام روز میان چهار دیوار اتاقم می گذشت و می گذرد. سرتاسر زندگی ام میان چهاردیوار گذشته است» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۳).

«- میان چهاردیواری که اتاق مرا تشکیل می دهد و حصارى که دور زندگى و افکار من کشیده، زندگى من مثل شمع خرده خرده آب می شود» (همان: ۷۲). چنین تصویری از چهاردیواری اتاق و تنهایی و شمع در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد نیز دیده می شود: «سلام ای غربت تنهایی / اتاق را به تو تسلیم می کنم / ... / در شهادت یک شمع / راز منوری است که آن را / آن آخرین / و آن کشیده ترین شعله، خوب می داند» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۹).

### بی ایمانی نسبت به باورها

آنچه از لابلای آثار هدایت و فروغ به روشنی دیده می شود این است که هر دو به عقاید و افکار قالبی زمان خود پشت پازده بودند و با زهدفروشی، ریاکاری و عوام فریبی به شدت مخالف بودند. آنها از خرافه پرستی، محدودیت های فکری، فقدان آگاهی و ذوب شدن عوام در آموزه های قالبی در عذاب بودند و با اینکه می دانستند با انتقاد از چنین مسائلی در آثار خود با واکنش های تندى از طرف جامعه مواجه می شوند؛ اما بی پروایی ذاتیشان حکم کرده است که آگاهی درونی خود از درد اجتماع را در آثارشان منعکس سازند و همین جسارت روبروشدن با خرافات و تعصبات است که ادبیات معاصر ایران، آثار آن دو را به عنوان بهترین و مدرن ترین نمونه های خود پذیرفته است.

درد هدایت «یأس فلسفی» بود؛ یعنی از نظر فلسفی متقاعد شده بود که برای بشر راه نجاتی نیست؛ هدایت پس از سفر به غرب دریافته بود که میان تجدد غربی و سنت ایرانی شکاف عظیمی وجود دارد؛ او از یک سو فرهنگ بومی را غرق در خرافات می دید و از سویی دیگر نابسامانی های ناشی از تجدد غربی را نیز نقد می کرد. (ن. ک: رضی و بهرامی، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

راوی بوف کور ایمانش را ازدست داده است؛ «دایه ام گاهی از معجزات انبیاء برایم صحبت می کرد؛ به خیال خودش می خواست مرا به این وسیله تسلیت بدهد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۲۱).

راوی ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد نیز خود را «در آستانه فصلی سرد» می بیند و «هستی زمین» را



«آلوده» می‌داند؛ او ایمانش را ازدست داده و می‌داند که دیگر هیچ گاه نجات نمی‌یابد؛ زیرا «نجات‌دهنده در گور خفته است». او پیرامون خود هر جا که می‌نگرد «دروغ» می‌بیند؛ «دیگر چگونه می‌شود به سوره‌های رسولان سرشکسته / پناه آورد» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۹).

### تاریکی و سرما

هدایت در سراسر داستان بوف کور همه جا را تاریک و در منطقه‌ای سردسیر معرفی می‌کند. ظاهراً منظور از «یک فصل و یک حالت» همان زمستان و نابودی است: «گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال، همه برایم یکسان است. مراحل مختلف بچگی و پیری برای من جز حرف‌های پوچ، چیز دیگری نیست. فقط برای مردمان معمولی برای رجاله‌ها - رجاله با تشدید - همین لغت را می‌جستم؛ برای رجاله‌ها که زندگی آن‌ها موسم و حد معینی دارد؛ مثل فصل‌های سال و در منطقه معتدل زندگی واقع شده‌است، صدق می‌کند؛ ولی زندگی من، هم‌اشار یک فصل و یک حالت داشته؛ مثل این است که در یک منطقه سردسیر و در تاریکی جاودانی گذشته است» (هدایت، ۱۳۴۸: ۷۱ و ۷۲).

فروغ نیز چون هدایت است؛ «فرخزاد، پیغمبر فصل سرد است و حرف آخرش این است. ایمان، یادآور خوش‌بینی و دنیای گرم و شیرین پیامبران است؛ اما فروغ فرخزاد، ایمان را با بدبینی و سرما جمع می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۳۲).

«و این منم / زنی تنها / در آستانه فصلی سرد (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۵).

«ایمان بیاوریم / ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد / ایمان بیاوریم به ویرانه‌های باغ‌های تخیل / به داس‌های واژگون شده بی‌کار / و دانه‌های زندانی / نگاه کن که چه برفی می‌بارد (همان: ۳۸۹ و ۳۹۰).

فروغ وقتی می‌گوید «در آستانه فصلی سرد»، ناخودآگاه همان فضای سرد و تاریک بوف کور را به ذهن مخاطب متبادر می‌سازد.

### تمسخر اعداد و اشکال هندسی

راوی‌های این دو اثر، اشکال هندسی و جنبه‌های انتزاعی زندگی را رها کرده و آن را به سخره گرفته‌اند: «خطوط را رهاخواهم کرد / و هم چنین شمارش اعداد را رهاخواهم کرد / و از میان شکل‌های هندسی محدود / به پهنه‌های حسّی وسعت، پناه خواهم برد» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۰).

«من قادر بودم به آسانی به رموز نقاشی‌های قدیمی به اسرار کتاب‌های مشکل فلسفه به حماقت ازلی اشکال و انواع پی ببرم؛ زیرا در این لحظه، من در گردش زمین و افلاک در نشوونمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت داشتم؛ گذشته و آینده، دور و نزدیک با زندگی احساساتی من شریک و

توأم شده بود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۳۶ و ۳۷).

### مرگ اندیشی

تکرار بیش از حد مرگ در داستان بوف کور، مرگ را به یکی از بن‌مایه‌های این اثر تبدیل کرده است. مرگ اندیشی هدایت در دوران کودکی او ریشه دارد. «او در سال‌های دبستان، روزنامه‌ای دیواری به نام «ندای اموات» منتشر می‌کند که آرم آن ملک‌الموت است که داس مرگ به دست دارد؛ در ۲۴ سالگی قطعه‌ای به نام «مرگ» در برلین منتشر می‌کند؛ بنابراین هدایت در یک اشتغال دائمی ذهنی با مرگ به سر می‌برد» (ن.ک: رضی و بهرامی، ۱۳۸۵: ۹۷).

فروغ و هدایت هر دو با مرگ سازگاری داشتند، زیرا آن‌ها مرگ ناگهانی را بسیار قوی‌تر از مظاهر زندگی می‌دیدند. اگرچه مرگ برای آن‌ها دو وجه داشت؛ هم شبح نیستی و هم زوال است؛ اما در اندیشه‌ها و آثار هدایت و فروغ، وجه دوم مرگ بسیار پررنگ‌تر است، زیرا هیچ حقیقتی به غیر از مرگ برای آن‌ها وجود ندارد و آرامش را تنها در مرگ جستجوی کردند.

مرگ اندیشی هدایت و فروغ، ریشه در یأس و بدبینی آن‌ها داشت. آن‌ها به خاطر نگاه بدبینانه‌شان نسبت به زندگی نمی‌توانستند هر دم با دلهره ویرانی و زوال و بی‌جوایی برای این مسأله فلسفی که؛ انسان چرا به این دنیا آمده و چرا باید متحمل این همه عذاب و اندوه باشد، زندگی کنند: «و خاک / خاک پذیرنده / اشارتی است به آرامش» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۵).

«تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همه موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچه مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد و در ته زندگی اوست که ما را صدامی زند و به سوی خودش می‌خواند» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۳۹).

### عشق و معشوق اثیری

هدایت و فروغ برای عشق و تجربه کردن آن در والاترین شکل ممکن، احترام بسیاری قائل بودند. عشق و رابطه‌ای که به معنی یکی شدن ذهن و جسم آدمی با دیگری است و راه‌حلّ تنهایی ابدی بشر است و موجب احساس «بودن» در مقابل «نبودن» می‌شود؛ آن‌ها هر دو خواستار عشقی پاک و حقیقی و جاودانی و به دور از شهوت بودند.

با وجود آن‌همه یأس و تاریکی و مرگ‌اندیشی، هر دو راوی به عشقی پاک و متعالی می‌اندیشند؛ عشقی که کامل‌کننده وجود حقیر انسان باشد نه از جنس عشق آدم‌های پست و آلوده زمین. در بوف کور، آن عشق آسمانی در وجود «زن اثیری» تحقق می‌یابد و در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد نیز

انگار یک مرد اثری وجود دارد که آن عشق والا متعلق به اوست. همان «مردی که رشته‌های آبی رگ‌هایش / مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش / بالا خزیده‌اند» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۴). راوی هنگامی که می‌گوید: «در کوچه باد می‌آید / و من به جفت‌گیری گل‌ها می‌اندیشم»، با اشاره به «جفت‌گیری گل‌ها» می‌خواهد یک عشق پاک را یادآور شود و درست بعد از این تلنگر به مخاطب در کوچه آن مرد را می‌بیند که؛ از کنار درختان خیس می‌گذرد. هر دو راوی از پنجره روزنه‌ای می‌بینند که معشوقشان در کوچه و یا در صحرای پشت اتاقشان و در کنار یک درخت است:

« میان پنجره و دیدن / همیشه فاصله‌ای است / چرا نگاه نکردم؟ / مانند آن زمان که / مردی از کنار درختان خیس / گذرمی‌کرد» (همان: ۳۸۱).

«برای اینکه دستم به رف برسد، چهارپایه‌ای را که در آن جا بود، زیر پایم گذاشتم؛ ولی همین که آدمم بغلی را بردارم، ناگهان از سوراخ هواخور رف، چشمم به بیرون افتاد. دیدم در صحرای پشت اتاقم، پیرمردی قوزکرده زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه، یک فرشته آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست، گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۷ و ۱۸).

اما انگار این زن و مرد اثری مرده‌اند و چنین به‌نظر می‌آید که هیچ‌گاه وجود حقیقی نداشته‌اند؛ زیرا وقتی زن اثری در بوف کور به خانه راوی می‌آید، «چشم‌های خسته او مثل اینکه یک چیز غیر طبیعی که همه کس نمی‌تواند ببیند؛ مثل اینکه مرگ را دیده باشد، آهسته به هم می‌رود و آن‌گاه که راوی از بغلی به او شراب می‌خوراند و زن می‌میرد، بدنش آن قدر سرد است؛ انگار چند روزی است که او مرده‌است؛ «انگشتانم را در زلفش فروبردم. موهای او سرد و نمناک بود. سرد، کاملاً سرد. مثل اینکه چند روز می‌گذشت که مرده بود. من اشتباه‌نکرده‌بودم، او مرده بود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۳۴). این تصویر دقیقاً مانند تصویر آن مرد است در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*؛ «چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود این سان، صبور، سنگین، سرگردان / فرمان ایست داد / چگونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست / او هیچ وقت زنده نبوده‌است» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۷). و هنگامی که فروغ می‌گوید: «من سردم است / من سردم است و انگار هیچ وقت گرم نخواهم شد / ای یار / ای یگانه‌ترین یار / آن شراب مگر چند ساله بود» (همان: ۳۷۹). به راستی همان شراب موروثی و مرگ‌آور چندین ساله بوف کور برای مخاطب تداعی می‌شود. همان شرابی که وقتی راوی به زن اثری نوشاند، زن اثری بدنش سرد شد و دیگر هیچ‌گاه گرم نشد: «دایه‌ام گفت وقت خداحافظی، مادرم یک بغلی شراب ارغوانی که در آن زهر

دندان ناگ، مار هندی حل شده بود برای من به دست عمه‌ام می‌سپارد. یک بوگام داسی چه چیز بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش بگذارد؟ شراب ارغوانی، اکسیر مرگ که آسودگی همیشگی می‌بخشد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۸۳).

در بوف کور راوی در مقابل عشق خود به زن اثری و لگاته که یکی معشوقش و دیگری همسرش در دو زندگی متفاوت هستند، یک رقیب می‌بیند و آن رقیب، همان پیرمرد قوزی است که اندامی کوچک و خمیده و چشم‌هایی با پلک ناسور و واسوخته دارد؛ چشم‌هایی که انگار پلک آن را بریده‌اند. این پیرمرد که در بخش یک داستان، پیرمرد قوزی و در بخش دو، پیرمرد خنزرنزری نامیده می‌شود، گویا بزرگ‌ترین مانع بر سر راه رسیدن راوی به لگاته و زن اثری است. در بخش یک، وقتی راوی از دریچه اتاقش به بیرون می‌نگرد، در کوچه می‌بیند که زن اثری به پیرمرد قوزی، گل تعارف می‌کند و در بخش دو، همسر راوی یا همان لگاته با پیرمرد خنزرنزری رابطه دارد. در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد نیز در یکی از پاره‌های شعر به زنی اشاره می‌شود که دقیقاً تداعی کننده همان پیرمرد در بوف کور است: «و من به آن زن کوچک بر خوردم / که چشم‌هایش مانند لانه‌های خالی سیمرغان بودند / و آن چنان که در تحرک ران‌هایش می‌رفت / گویی بکارت رؤیای پرشکوه مرا / با خود به سوی بستر شب می‌برد» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۳). این زن که کوچک اندام است و چشم‌هایش هم مانند لانه‌های خالی سیمرغان است؛ همان خصوصیات اندام و چشم‌های پیرمرد خنزرنزری را به یاد می‌آورد. انگار رقیب عشقی راوی است. این زن که در مصراع بعدی به خصوصیت جنسی او (ران‌ها) اشاره شده است، انگار رؤیای راوی را که همانا وصال با مردی است که رشته‌های آبی رگ‌هایش در ذهن مخاطب مانده است، نابودی کند. در این دو اثر، تصویر مشترک دیگری در ارتباط با رقیب عشقی راوی‌ها وجود دارد که برای مخاطب، تداعی کننده یکدیگر است و آن هم، دندان‌ها هستند که به خصوصیت جویدن و گاز گرفتن شان اشاره شده است:

«نگاه کن که دندان‌هایش / چگونه وقت جویدن، سرود می‌خوانند» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۴).

«به چشم خودم دیدم که جای دندان‌های چرک، زرد و کرم خورده پیرمرد که از لایش آیات عربی بیرون می‌آمد، روی لپ زخم بود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۴۸).

هر دو راوی از ناکام ماندن عشق‌شان که توهمی بیش نبوده و در زندگی آن‌ها روشنایی موقتی ایجاد کرده است، شکایت می‌کنند؛ عشقی که باعث جریحه‌دار شدن شخصیت و احساساتشان شده است: «زخم‌های من، همه از عشق است / از عشق / عشق / عشق» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۰).

« بعد از آن که فهمیدم او فاسق‌های جفت و تاق دارد... خواستم به هر وسیله‌ای شده با فاسق‌های او رابطه پیدا کنم. این را دیگر کسی باورنخواهد کرد. از هر کسی که شنیده‌بودم، خوش‌اش می‌آمد، کشیک‌می‌کشیدم، می‌رفتم هزار جور خفت و مذلت به خودم هموارمی‌کردم، با آن شخص‌آشنای شدم، تملق‌اش را می‌گفتم و او را برایش گرمی‌زدم و می‌آوردم... با چه خفت و خواری، خودم را کوچک و ذلیل می‌کردم، کسی باورنخواهد کرد. می‌ترسیدم زخم از دستم دربرود. می‌خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربایی را از فاسق‌های زخم‌یاد بگیرم... همه‌احمق‌ها به ریشم می‌خندیدند. اصلاً چطور می‌توانستم رفتار و اخلاق رجاله‌ها را یاد بگیرم؟ حالا می‌دانم آن‌ها را دوست داشت؛ چون بی‌حیا، احمق و متعفن بودند. عشق او اصلاً با کثافت و مرگ توأم بود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۸۸-۹۰).

راوی بوف کور زن اثری را که مرده است، تگه‌تگه می‌کند و با دستان خود به خاک می‌سپارد. درواقع زن اثری، همان نیمه گمشده راوی و تنها حقیقت وجودی اوست؛ تنها حقیقتی که به زندگی راوی در دنیای بیهوده رجاله‌ها معنای بخشد؛ اما سرانجام راوی این حقیقت را با دستان خودش به خاک می‌سپارد. گویا در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد نیز چنین اتفافی برای راوی می‌افتد و راوی انگار که از مراسم خاکسپاری معشوق‌اش؛ یعنی همان مرد با رگ‌های آبی برمی‌گردد، می‌گوید: «من از کجا می‌آیم؟/ من از کجا می‌آیم؟/ که این چنین به بوی شب آغشته‌ام؟/ هنوز خاک مزارش تازه است/ مزار آن دو دست سبز جوان را می‌گویم» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۵). درواقع برای هر دو راوی، حقیقت و تنها انگیزه واقعی حیات در زیر خاک مدفون می‌شود: «شاید حقیقت آن دو دست جوان بود/ آن دو دست جوان/ که زیر بارش یک‌ریز برف مدفون شد» (همان: ۳۹۰).

### بیزاری از دنیا و انسان‌ها

بسیاری از مؤلفه‌های اگزیستانسیالیسم؛ از جمله نیست‌انگاری، آزادی، وانهادگی و دلهره و اضطراب را می‌توان در این دو اثر یافت. از دید هدایت و فروغ، این هستی‌بیمار، مرگ‌آلود، بیهوده و مبتذل است که انسان را در چنگال خود اسیر کرده و او را از خویشتن خویش دور کرده‌است؛ در نتیجه برای کسانی مانند آن‌ها، چاره‌ای جز عصیان و اعتراض نمی‌ماند؛ اما این طغیان و عصیان و نه گفتن در نهایت به انزوا و خفقان منجر می‌شود. این دو هنرمند بیزاری‌شان را از خوشبختی احمقانه، دنیای تهوع‌آور عوام، آدم‌های تن‌داده به روزمرگی و مناسبات مربوط به حیات حیوانی نشان‌داده‌اند و به وضوح خود را از دنیای رجاله‌ها و لگاته‌ها کنار کشیده‌اند.

راوی داستان بوف کور می‌گوید، نمی‌داند چرا همواره صحنه زن، پیرمرد و جوی آب بین آن دو را

نقّاشی می‌کند؛ اما، این نیز امتدادی از او و مسأله‌ی اساسی اوست. ورطه‌ای را توصیف می‌کند که نمی‌توان پرکرد. نوعی بیگانگی که پایانی ندارد؛ زیرا حتّی وقتی هم که زن اثری می‌کوشد از جوی بپرد، نمی‌تواند. (ن.ک: همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۴۸). فروغ و هدایت نیز هیچ‌گاه در زندگی‌شان نتوانستند و نخواستند که از جوی آبی که میان خودشان با رجّاله‌ها و لگّاته‌ها بود بپرند و وارد دنیای پست و شهوانی آن‌ها شوند. هدایت و فروغ که خود را از جرگه‌ی احمق‌ها و خوشبخت‌ها بیرون کشیده‌بودند، آنان همواره مردم عادی و زندگی‌شان را نکوهش می‌کردند؛ کسانی که زندگی را تنها در خوردن و خوابیدن و تولید مثل معنای می‌کنند و با افتخار از اعمال پوچ‌شان، معنای زندگی و زنده بودن را برداشت می‌کنند.

راوی این دو اثر، هر دو نسبت به دنیای اطراف خود بی‌تفاوت‌اند و از دنیا و آدم‌هایش با حقارت و پستی یاد می‌کنند: «من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم/ و این جهان به لانه‌ی ماران مانند است/ و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی است/ که هم‌چنان که تو را می‌بوسند/ در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۱). مردمی که فروغ آن‌ها را به مار تشبیه کرده‌است، همان رجّاله‌هایی هستند که راوی بوف کور در سراسر داستان با نفرت از آن‌ها سخن می‌گوید و از آن‌ها و دنیای‌شان بیزار است و همه‌ی روابط خود را با آن‌ها بریده‌است و دنیا را پست و آلوده و قی آور می‌داند:

«من احتیاجی به دیدن این همه دنیاها قی آور و این همه قیافه‌های نکبت بار نداشتم (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۳۷).

«به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجّه زندگی احمق‌ها و رجّاله‌ها بکنم» (همان: ۱۱۴).

«حس می‌کردم که این دنیا برای من نبود؛ برای یک دسته آدم‌های بی‌حیا، پررو، گدامنش، معلومات فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود؛ برای کسانی که به فراخور دنیا آفریده‌شده‌بودند» (همان: ۱۳۷).

«بعد از او دیگر خودم را از جرگه‌ی آدم‌ها، از جرگه‌ی احمق‌ها و خوشبخت‌ها به کلی بیرون کشیدم» (همان: ۱۳).

مضمون نوشته‌های هدایت می‌تواند با مضمون این شعر فرخزاد مقایسه‌شود: «جنازه‌های خوشبخت/ جنازه‌های ملول/ جنازه‌های ساکت متفکر/ جنازه‌های خوش بر خورد/ خوش پوش/ خوش خوراک/ در ایستگاه‌های وقت‌های معین/ و در زمینه‌ی مشکوک نورهای موقت/ و شهوت خرید میوه‌های فاسد

بیهودگی / آه / چه مردمانی در چهارراه‌ها نگران حوادث اند» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۸). در حقیقت، هر دو راوی، خود را متفاوت با دیگران و برتر از آن‌ها می‌دانند و خود را از آلودگی‌های پیرامونشان مبرّامی‌بینند:

«می‌فهمم که نیمچه خدا شده‌بودم؛ ماورای همهٔ احتیاجات پست و کوچک مردم بودم؛ جریان ابدیت و جاودانی را در خودم حس می‌کردم» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۶۷).

«در آن وقت به برتری خودم پی‌بردم؛ برتری خودم را به رجّاله‌ها، به طبیعت، به خداها حس کردم؛ خداهایی که زایدۀ شهوت بشر هستند. یک خدا شده‌بودم؛ از خدا هم بزرگ‌تر بودم؛ چون یک جریان جاودانی و لایتناهی در خودم حس کردم» (همان: ۱۵۵).

«تو از طنین کاشی آبی تهی شدی / و من چنان پُرم که روی صدایم نماز می‌خوانند» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۸).

### تکرار یک عدد مشخص

در بوف کور و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، یک عدد مشخص پیوسته تکرار شده‌است:

«سه ماه نه، دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده‌بودم» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۲).

«نه یک روز، نه دو روز؛ بلکه دو ماه و چهار روز...» (همان: ۲۳).

«شوخی نیست؛ سه سال نه؛ دو سال و چهار ماه بود...» (همان: ۹۶).

«من دست کردم جیسم، دو درهم و چهار پیشیز گذاشتم گوشهٔ سفره‌اش...» (همان: ۱۴۹).

شمیسا معتقد است که بوف کور، داستان انشقاق روح تامهٔ بشری و وجود کلی واحد به دو جزء مذکر و مؤنث است؛ مرد و روان زنانهٔ درونش (آنیما)، زن و روان مردانهٔ درونش (آنیموس)، خودآگاه و ناخودآگاه، زندگی درونی و بیرونی. بوف کور گلایه‌ایی است از این کثرت؛ از این انشقاق؛ از این دو جنبه بودن فناآفرین؛ از این ثنویت به انزواکشاننده. بوف کور آرزوی وحدت و در نتیجه جاودانگی را مطرح می‌کند. هدف بوف کور تحقق یک وجود متحد است؛ فروغ نیز به این وجود متحد اشاره کرده‌است: «من این جزیرهٔ سرگردان را / از انقلاب اقیانوس / و انفجار کوه گذرداده‌ام / و تگه تگه شدن، راز آن وجود متحدی بود / که از حقیرترین ذره‌هایش / آفتاب به دنیا آمد» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۰).

مردان، وجود مذکر و بیرونی خود نویسنده و زنان، روح مؤنث درون او هستند. اصل تأنیث و تذکیر در اصل؛ در عالم آرمانی و نظری، توأمان بودند؛ یکی بودند و بعد در عالم عمل؛ زندگی

تاریخی بشر، در جریان آفرینش، لحظه به لحظه از هم دورتر شدند. روح کلی بشری از این انشقاق، از این دور شدن از خود، از این حرکت به سوی کثرت ناراضی است و در خواب و بیداری در آرزوی وحدت نخستین است و وحدت از این دیدگاه، همانا جاودانگی است. نویسنده، نفرت خود را از این انشقاق و کثرت و آرزوی خود را برای رجعت به عصر و عوالم وحدت اساطیری با سمبل‌های متعددی بیان کرده است. عدد دو و مضارب آن؛ از قبیل چهار که در تمام طول کتاب تکرار شده است، بیانی از همین مسأله انشقاق است. هدایت انشقاق یک به دو یا وحدت اساطیری را به کثرت دنیوی با عدد دو و مضارب آن نشان داده است؛ بدین ترتیب مهم‌ترین و اصلی‌ترین ایده کتاب، تبدیل دو به یک و کثرت به وحدت است. (ن.ک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۲۶-۱۴۷).

در چند جای دیگر از بوف کور نیز وقتی راوی درباره پول سخن می‌گوید، «دو قران و یک عباسی» مبلغی است که تکرار می‌شود:

«من دست کردم جیبم کرایه کالسه‌چی را پردازم، دو قران و یک عباسی بیشتر نوی جیبم نبود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۴۸ و ۴۹).

«من دست کردم جیبم که مزدش را بدهم، دو قران و یک عباسی بیشتر نداشتم» (همان: ۵۰).

«من دست کردم در جیبم دو قران و یک عباسی در آوردم...» (همان: ۵۵).

شمیسا در این باره نیز تفسیر جالبی دارد. او می‌گوید که؛ «دو قران (قران = نزدیکی) به معنای نزدیکی دو جسم است و یک عباسی (با توجه به شاه‌بودن) یک روح است. قران از اصطلاحات نجومی هم هست و دو پیکر یا جوزا را به یاد می‌آورد که سوّمین ماه برج است که خرداد باشد و اگر با احتساب دو ماه و چهار روز که در داستان از سیزده نوروز گذشته است، در نظر گرفته شود، با ماه خرداد مطابقت دارد. بعد از مرگ زن اثری است که دو قران و یک عباسی تکرار می‌شود. علت شاید این باشد که دیگر سخن از دو روح و یک بدن است و آن یک بدن، بدن راوی است که تنها مانده است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۰۴).

همین طور در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد نیز عددی که مدام تکرار می‌شود، عدد چهار است:

«زمان گذشت / زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت / چهار بار نواخت» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۵).

«زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت / در کوچه باد می‌آید» (همان: ۳۷۶).

«تا آن زمان که پنجره ساعت گشوده شد / و آن فناری غمگین چهار بار نواخت / چهار بار نواخت» (همان: ۳۸۲ و ۳۸۳).



«در ساعت چهار/ در لحظه‌ای که رشته‌های آبی رگ‌هایش / مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش / بالا خزیده‌اند / و در شقیقه‌های منقلب‌اش / آن هجای خونین را تکرار می‌کنند / سلام / سلام / آیا تو / هرگز آن چهار لاله آبی را بوییده‌ای؟» (همان: ۳۸۴).

یکی از تفسیرهایی که درباره عدد چهار در *ایمان بیاوریم* به آغاز فصل سرد شده؛ این است که سال اساطیری دارای چهار فصل است: مینو، بندهش، گومیچشن و ویچارشنو به ترتیب: عالم ذهن و اعیان ثابت، آغاز آفرینش، آمیزش و جدایی، و هر فصلی سه هزار سال است. در هزاره نخست فصل چهارم، هوشیدر و در هزاره دوم آن، هوشیدر ماه و در هزاره سوم سوشیانس برای نجات از راه می‌رسند. در دین زرتشت، این نجات دهنده‌ها از دخترانی به‌دنیامی‌آیند که به آب‌تنی در آبی که حاوی نطفه زرتشت است به شنا می‌روند و همان جا بارداری شوند. نشانه‌های یادآور این تأویل، آگاهی راوی از «راز فصل‌ها»، چهار بار نواختن زمان برای «چهار فصل»، «دروغ»، «آسمان»، «سوره‌های رسولان سرشکسته» و در گور خفتن «نجات‌دهنده» است» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۳۰). البته تفسیر شمیسا درباره انشقاق و وحدت اساطیری و اشاره او به عدد دو و مضارب آن مانند چهار، می‌تواند راه‌گشای تفسیری باشد برای عدد چهار که مدام در شعر *ایمان بیاوریم* به آغاز فصل سرد تکرار شده است؛ خصوصاً که فروغ در بخشی از شعر، همان‌طور که پیش‌تر آورده شد، به تگه‌تگه شدن «آن وجود متحد» اشاره کرده است.

### اهمیت نقش پنجره (دریچه، روزنه، سوراخ هواخور)

یکی دیگر از موارد قابل تأمل در بوف کور و *ایمان بیاوریم* به آغاز فصل سرد، نقشی است که پنجره، دریچه و یا روزنه بازی می‌کند. در بوف کور همه چیز از یک روزنه هواخور آغاز می‌شود. راوی تمام آن دنیای آرمانی و ایده‌آل ذهنی خود را که در وجود زن اثری خلاصه شده است، از پشت همان دریچه اتاقش می‌بیند و زندگی زیررومی شود؛ به طوری که وقتی در ادامه داستان دوباره به سراغ آن روزنه می‌رود و آن را بسته و مسدود می‌یابد، دچار سرخوردگی و پوچی و جنون می‌شود: «همین که پرده جلو پستور را پس‌زدم و نگاه کردم، دیوار سیاه تاریک، مانند همان تاریکی‌ای که سرتاسر زندگی مرا فرا گرفته، جلو من بود. اصلاً هیچ منفذ و روزنه‌ای به خارج دیده‌ نمی‌شد. روزنه چهار گوشه دیوار به کلی مسدود و از جنس آن شده بود؛ مثل اینکه از ابتدا وجود نداشته است. چهارپایه را پیش کشیدم؛ ولی هر چه دیوانه‌وار روی بدنه دیوار مشت می‌زدم و گوش می‌دادم یا جلوی چراغ نگاه می‌کردم، کم‌ترین نشانه‌ای از روزنه دیوار دیده‌ نمی‌شد و به دیوار کلفت و قطور ضربه‌های من کارگر نبود. یکپارچه سرب

شده بود. آیا می توانستم به کلی صرف نظر بکنم؟ اما دست خودم نبود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۲۲ و ۲۳).

در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* نیز، راوی «آن مرد با رنگ های آبی» را از پشت پنجره می بیند؛ اما در ادامه شعر می بینیم که این دریچه همانند روزنه بوف کور مسدود شده است: «چه روشنایی بیهوده ای در این دریچه مسدود سرکشید» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۲). فروغ خود را سرزنش می کند که: «میان پنجره و دیدن / همیشه فاصله ای است / چرا نگاه نکردم؟ / مانند آن زمان که / مردی از کنار درختان خیس / گذر می کرد» (همان: ۳۸۱). این دریچه پنجره در آثار فروغ و هم چنین در بوف کور هدایت (۱۳۴۸)، پنجره ای ویژه و ایده آل است و در اتاق بسته و محصور آن ها به سوی دنیای نامکشوف آرمانی شان گشوده می شود؛ همان دنیایی که همواره در پی آن هستند؛ چنان چه اگر در شعر فروغ و در بوف کور هدایت این اتاق، بی پنجره و بی روزنه باشد، آن ها دیگر راه گریزی برای خود نمی بینند و در دنیای موهوم ذهنی خود محدود و محصور می شوند.

همان گونه که حقوقی می گوید: «این پنجره؛ پنجره آرمانی هر شاعری است که تا به کشف آن نرسد و نتواند که برای همیشه بازش کند، به تسخیر هیچ فضای شاعرانه عینی مکشوفی توفیق نخواهد یافت و جز اینکه در چار دیوار بسته و بی پنجره خویش به درون خود نگاه کند و به دنیای ذهنی و محدود خود پناه برد، هیچ گریزی نمی تواند داشت و نه گزیری جز اینکه از سر حسرت بارها و بارها به خوبستن خویش خطاب کند: «چرا نگاه نکردم؟ / میان پنجره و دیدن / همیشه فاصله ای است / چرا نگاه نکردم؟» آری، این پنجره، پنجره همیشگی گشوده شاعر رو به میدان تفکرات و تخیلات سرشار و بارور است» (۱۳۸۷: ۲۵-۲۹). این پنجره دریچه، علاوه بر شعر *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، در اشعار دیگر فروغ نیز جایگاه برجسته ای دارد و یکی از مهم ترین موتیف های شعر فروغ است: «یک پنجره برای من کافی ست / یک پنجره به لحظه آگاهی و نگاه و سکوت» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۴۱۵). «یک پنجره برای دیدن / یک پنجره برای شنیدن / یک پنجره که مثل حلقه چاهی / در انتهای خود به قلب زمین می رسد» (همان: ۴۱۳).

«آه بگذار زین دریچه باز / خفته در پرنیان رؤیاها / با پر روشنی سفر گیرم / بگذرم از حصار دنیاها» (همان: ۱۴۱).

«و چهره شگفت / از آن سوی دریچه به من گفت / حق با کسی است که می بیند» (همان: ۳۱۹). «بعد از تو / پنجره که رابطه ای بود سخت زنده و روشن / میان ما و پرنده / میان ما و نسیم / شکست، شکست، شکست» (همان: ۳۹۱).

«اگر به خانه من آمدی برای من ای مهربان/ چراغ بیاور/ و یک دریچه/ که از آن به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم» (همان: ۳۱۸).

این پنجره که پنجره گشوده شاعر رو به میدان تفکرات و تخیلات سرشار است، برای فروغ در دوران دوم شاعری اش یعنی بعد از تولدی دیگر، گشوده می شود و تا قبل از آن، فروغ جستجوگرانه در دنیای محدود و بسته خود دست و پامی زند: «آن من دیوانه عاصی/ در درونم های هو می کرد/ مشت بر دیوارها می کوفت/ روزنی را جستجویی کرد/ در درونم راه می پیمود/ همچو روحی در شبستانی/ بر درونم سایه می افکند/ همچو ابری در بیابانی» (همان: ۱۳۶ و ۱۳۷). خود فروغ گفته است: «شعر برای من پنجره ای است که هر وقت به طرف آن می روم، خودبه خود باز می شود. من آن جا می نشینم؛ نگاه می کنم؛ آوازی خوانم؛ داد می زنم؛ می گریم؛ با عکس درخت ها می آویزم و می دانم که آن طرف پنجره یک فضا هست و یک نفر که دارد می شنود. یک نفر که ممکن است دو یا سه سال بعد یا سیصد سال قبل وجود داشته باشد. فرق نمی کند؛ پنجره وسیله ای برای ارتباط با هستی است؛ با وجود به معنی وسیع آن» (به نقل از حقوقی، ۱۳۸۷: ۳۱).

به درستی که مصداق عینی این سخنان فروغ در بوف کور دیده می شود. وقتی راوی از دریچه اتاقش، زن اثری را می بیند و دل در گرو چشم های مهیب افسونگر او می بندد، درست شبیه همان چشم ها را روی گلدان راغه ای است که متعلق به چندین سال پیش است و در گورستان قدیمی بعد از به خاک سپردن زن اثری پیدا می شود. به این نتیجه می رسد که پیش از او در دنیایی دیگر، نقاش بیچاره ای زندگی می کرده که دقیقاً احساسات و عواطفی مشابه با او داشته است و این نقاش نیز از عشقی شبیه به عشق او رنج می برده است: «در عین حال خوشی بی دلیل، خوشی غریبی به من دست داد، چون فهمیدم که یک نفر همدرد قدیمی داشته ام. آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود، همدرد من نبود؟ آیا همین عوالم مرا طی نکرده بود؟ تا این لحظه، من خودم را بدبخت ترین موجودات می دانستم؛ ولی پی بردم... یک نفر نقاش فلک زده، یک نفر نقاش نفرین شده، شاید یک نفر قلمدان ساز بدبخت، مثل من وجود داشته؛ درست مثل من و حالا پی بردم. فقط می توانستم بفهمم که او هم در میان دو چشم درشت سیاه می سوخته و می گداخته؛ درست مثل من، همین به من دلداری می داد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۶۰). بنابراین دریچه اتاق راوی وسیله ای می شود برای ارتباط راوی با هنرمندی که صدها شاید هزاران سال، پیش از او می زیسته و همان افکار و عواطف و احساسات او را داشته است.<sup>(۱)</sup>

## ۳. نتیجه گیری

بینامتنیت اصطلاحی رایج در زبان‌شناسی متون ادبی است. این رویکرد پیوندهای متون ادبی را چه در شعر و چه در نثر مورد ارزیابی قرار می‌دهد. براساس این رویکرد، هیچ متنی مستقل نیست؛ بلکه برخاسته از متون پیش از خود و یا هم‌عصر خود است.

هدایت و فرخزاد در آثارشان به بازتاب «من» شخصی و تجربیات درونی خویش پرداخته‌اند؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت آثار آن‌ها آینه‌ راستین درونی‌ترین افکار و حالات شخصی خالق‌شان هستند. فرخزاد و هدایت چنان در جهت تبیین و توصیف خود و ذهنیات خود کوشیده‌اند که در باورداشت خویش به قطعیت رسیده‌اند و ناچار از تکرار شده‌اند.

بوف کور و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، هر دو ساختی غیر خطی، دایره‌وار و پازل‌گونه دارند. چیزی که در سراسر این دو اثر موج می‌زند، داستان مرگی است که بر همه چیز سیطره یافته؛ تسلیمی ناگزیر که از فرط ناامیدی است و تنهایی و ناتوانی که از آن گریزی نیست. آن چه روشن است، این است که هر دو اثر حدیث نفس راوی تنها است که در زمان و مکانی مبهم زندگی می‌کند. عشق آرمانی هر دو راوی، در دنیای واقعی، عشقی دروغین و آلوده به کثافت و مرگ است. در واقع هر دو راوی از ناکام ماندن عشق‌شان که توهمی بیش نبوده و در زندگی آن‌ها روشنایی موقتی ایجاد کرده است، شکایت می‌کنند؛ عشقی که باعث زخمی شدن و جریحه‌دار شدن شخصیت و احساسات‌شان شده است.

تکرار چند عدد مشخص، یکی از مواردی است که در ارتباط با هر دو اثر توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. یکی دیگر از موارد قابل تأمل در بوف کور و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، نقشی است که پنجره، دریچه و یا روزنه بازی می‌کند. این دریچه پنجره در هر دو اثر، پنجره‌ای ویژه و ایده‌آل است و در اتاق بسته و محصور آن‌ها به سوی دنیای نامکشوف آرمانی‌شان گشوده می‌شود. در واقع هر دو راوی تمام آن دنیای آرمانی و ایده‌آل ذهنی خود را که در وجود معشوق اثری‌شان خلاصه شده است، از پشت همان روزنه اتاق‌شان می‌بینند؛ همان دنیایی که همواره در پی آن هستند؛ چنان‌چه اگر در شعر فروغ و در بوف کور هدایت این اتاق، بی‌پنجره و بی‌روزنه باشد، آن‌ها دیگر راه گریزی برای خود نمی‌بینند و در دنیای موهوم ذهنی خود محدود و محصور می‌شوند.

در بررسی دو اثر، درونمایه نیرومند عشق و مرگ به روشنی نظرها را به خود جلب می‌کند. هراس از زوال و ابتدال، بنیان فکری فروغ و هدایت را به طرف اندوه مفرط و در نهایت پوچ‌گرایی

سوق داده‌است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که میان دو اثر پیوند بینامتنی از نوع ضمنی برقرار است. در این نوع رابطه، نشانه‌هایی برای تشخیص روابط متنی وجود دارد که خواننده نسبت به متن اول؛ بوف کور که پیش از ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد آفریده شده‌است، آگاهی دارد و متوجه روابط بینامتنی دو متن می‌شود. به عبارتی؛ بوف کور همان متنی است که مورد استفاده قرار گرفته و بر شعر فرخزاد تأثیرگذار بوده‌است.

### پی‌نوشت‌ها

(۱) التون دانیل (Elton Daniel) مورخ و ایران‌شناس آمریکایی، معتقد است که «یافتن گلدان راغه و درک راوی از این که یک نفر نقاش قدیمی همدرد او بوده، شبیه به کشف رباعیات خیام به وسیله خود هدایت است و رسیدن به اینکه یک نفر همدرد قدیمی داشته است» (به نقل از شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۳۷).

### کتابنامه

- آژند، یعقوب (۱۳۶۳)، *ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی*، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- برهانی، مهدی (۱۳۴۸)، «آیا تولدی دیگر مولود بوف کور است؟»، *مجله امید ایران*، شماره ۷۹۵، صص ۲۹-۳۸.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۷)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: شعر*، چاپ دوم، تهران: اختران.
- حقوقی، محمد (۱۳۸۷)، *شعر زمان ما (۴) فروغ فرخزاد*، چاپ دهم، تهران: نگاه.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۴۶)، «جنبه‌های دو گانه عشق و بیم زوال در شعر فروغ فرخزاد»، *مجله خوشه*، صص ۴۱-۵۰.
- رضی، احمد و مسعود بهرامی (۱۳۸۵)، «زمینه‌ها و عوامل نوپدید صادق هدایت»، *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۱۱، صص ۹۳-۱۱۲.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۹۲)، *با چراغ و آینه*، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، *داستان یک روح*، چاپ دوم، تهران: فردوس.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۸۳)، *سفری در خط زمان: مجموعه پنج دفتر شعر فروغ فرخزاد*، چاپ اول، تهران: کتابسرای تندیس.
- کراچی، روح‌انگیز (۱۳۷۶)، «شبهات‌های فکری هدایت و فروغ»، *مجله چیستا*، شماره ۱۴۴ - ۱۴۵، ۳۰۵-۳۰۷.
- مختاری، محمد (۱۳۷۸)، *انسان در شعر معاصر: با تحلیل شعر نیما، شاملو، اخوان، فرخزاد*، چاپ دوم، تهران: توس.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: مرکز.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «مطالعات ارجاعات درون‌متنی در مثنوی با رویکرد بینامتنی»، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۴، صص ۴۲۹-۴۴۲.

----- (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت، تهران: سخن.

هدایت، صادق (۱۳۴۸)، بوف کور، چاپ دوازدهم، تهران: کتاب‌های پرستو.

همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۷)، صادق هدایت از افسانه تا واقعیت، ترجمه فیروزه مهاجر، چاپ دوم، تهران: طرح نو.

همایونی، صادق (۱۳۷۳)، آن کس که با سایه‌اش حرف می‌زد، چاپ سوم، شیراز: نوید شیراز.